

Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.

Теория литературы : в 2 т. Т. 2 : Историческая поэтика / С. Н. Бройтман ; под. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.

Феноменология искусства / Ин-т философии РАН. М., 1996.

Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины : в 2 т. Т. 1(1). М., 1990.

Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Хоружий С. С. Улисс в русском зеркале // Джойс Д. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3 : Улисс : роман. Ч. 3; Комментарии. М., 1994.

Человек : мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии, XIX век : сборник. М., 1995.

Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М. ; Киев, 1997а.

Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1997б.

УДК 821.161.1'06

А. Р. Клягина

РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ И «ЭСТЕТИКА ДВУХ РЕАЛЬНОСТЕЙ» В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Искусство нового времени восставало против классических образцов, утверждало себя как принципиально новое, антитрадиционное. Разрыв с традицией манифестировался в программных статьях и выступлениях представителей нового искусства. Марианна Веревкина, ученица И. Репина, создатель группы «Братство святого Луки», предвосхитившей появление «Синего всадника», писала: «Романтическое движение как движение людей было антихудожественным, но гением его приверженцев оно было преобразовано в явление, колдовские чары которого до сих пор сохраняют власть над искусством. Романтизм — обновление искусства, но другое, чем обновление Ренессансом, однако столь же полное. В узком смысле этого слова Ренессанс останется в истории русского искусства бессмертной страницей. Искусство романтизма погибнет, оно устаре-

вает уже в наши дни... Огромная его заслуга в том, что оно заложило первый камень в основу искусства будущего — эмоциональность. Вплоть до наших дней чистое искусство всегда было впечатлением, зафиксированным рукой мастера или наивного художника. Искусство будущего — это искусство эмоции, определять которое будет та или другая названная манера» [цит. по: Пышновская, с. 125]. Объявленная смерть романтизма была преждевременной. Название вышедшего в 1912 г. программного документа художников-авангардистов «Синий всадник» заставляет вспомнить название манифеста немецкого романтизма, принадлежавшего перу Новалиса, — «Голубой цветок». 3. Пышновская в комментариях к сборнику «Синий всадник» замечает, что «переключка» между романтизмом и экспрессионизмом неизбежна. Однако и в русской литературной традиции существовал опыт, во многом предвосхитивший открытия искусства XX столетия, и точкой отталкивания можно считать прежде всего стремление русского романтизма выстроить картину мира, в которой человек принадлежит двум мирам. Первый мир — реальный, который познается чувственно, второй — мир сна и мечты, познаваемый им духовно. Опыт художественного познания признавался романтизмом выше всего другого, искусство становилось особой формой познания действительности. Идея «двоемирия» открывала новые возможности для создания новых форм в искусстве. Изображение духовной реальности потребовало от художника создания новой знаковой системы, разрушения привычных способов обозначения действительности. Отвлеченная и абстрактная лексика в поэзии первых романтиков Жуковского и Батюшкова, философской поэзии Лермонтова и Боратынского, поэтика деформаций Гоголя, разрушение привычных жанровых форм в творчестве Пушкина, опыты Одоевского, разгадывающего тайны сознания художника, — все это могло стать духовным источником русского авангарда. Связь с изобразительным искусством начала XX в. не прямолинейна и может быть рассмотрена не как продолжение, а как отталкивание от известной точки, возникновение образных сигналов, вызывающих у читателя (зрителя) определенные историко-культурные ассоциации и подключающих их к непосредственно изображенной реальности в художественном тексте.

Поиски новых форм в искусстве начала XX в. были связаны с обостренным вниманием к проблемам духовно-бытийного порядка, поэтому для нас важным вопросом становится и вопрос о религиозности русского романтизма. Религиозный романтизм Жуковского, духовные опыты позднего Батюшкова, кризисная религиозность Лермонтова, апокалиптическое сознание Гоголя, интуитивизм и мистика Одоевского соотносимы с напряженными духовными поисками художников рубежа XIX — XX вв.

Все эти факты позволяют увидеть совпадения между традицией русского романтизма и искусством представителей русского авангарда. Глубокое религиозное чувство, а не формальные поиски новых средств выражения роднят романтизм с искусством русского авангарда начала XX в., которое может быть воспринято как попытка выразить совершенно нетеологическими средствами глубокую религиозную истину. «В начале XX столетия, и притом на русской почве, осуществлялась плодотворная встреча православной философии искусства с одной из тенденций европейского художественного авангарда — устремленностью к духовности в искусстве, к поискам идеального, надмирного, абсолютного и путей наиболее адекватного выражения в художественной материи» [Бычков, с. 304].

Духовному и внутреннему как особой сфере познания соответствует в искусстве тенденция к дематериализации предметного мира, освобождение его от иллюзорного и узнаваемого изображения — всего того, что В. Кандинский обозначал понятием «внешнего» [см.: Лукшин, с. 11]. Художник считал, что план физического бытия воспроизводится «предметным искусством». Духовное познается утонченными чувствами, абстрактным творчеством. Абстрактное искусство передавало субъективное впечатление реальности фактически; теоретически же это выглядело как объективное представление о ней.

Как бы ни менялись взгляды Кандинского на взаимоотношения искусства и реальности, основным остается его представление о том, что абстрактное искусство воспроизводит скрытую духовную сущность, внутренний звук вещей [Там же, с. 50].

Все духовные и культурные процессы, затрагивающие «эры духовного», группируются в два комплекса — негативный и позитив-

ный. К первому тяготеют такие определения и понятия, как материальное, внешнее, низкое, масса, атеизм, исключительный интерес к форме, нечистое содержание, духовная ночь, конкуренция. К другому — духовное, внутреннее, абстрактное, индивидуальное, загадочное.

В картине мира, создаваемой теоретиком русского авангарда, вновь земное мыслится как вызывающее прежде всего негативные чувства, здесь же явно присутствует стремление выделить чистое духовное, чистое трансцендентное.

Кандинский утверждает, что абстрактное искусство — это реальное искусство, это не зашифрованный язык, а искусство, показывающее живописную сущность мира, скрытую в глубине. Необходимо преодолеть хаос, явленный в системе изобразительных знаков, и человек восстановит целостность мира, если он способен постигать духовное в трансцендентном смысле.

Один из главных идеологов русского художественного авангарда Казимир Малевич был человеком глубоко религиозным, как отмечает американский исследователь его творчества священник Робинсон.

Малевич был склонен рассматривать свои полотна как «наглядные пособия», помогающие понять всю систему его взглядов, названную им супрематизмом. Его сверхзадачей становится желание выразить живописью стремление к совершенству и найти художественные средства для изображения творческой энергии, представляющей собой одновременно побудительный мотив и конечную цель совершенства.

«Бог его (человека) не оставил, с каждым шагом человека Он продвигается сам, или человек не может сделать ни шагу без Бога (общезитие). Бог его сопровождает сегодня, завтра, вчера, и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя вес греховный. И в том, что они идут вместе, творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою, и человек идет через все свои усилия. Все усилия его — производство совершенств и потому только представляют собою шаги к совершенству, имеют цель и смысл» [Малевич, с. 163].

Важной вехой в развитии изобразительного искусства Нового времени становятся разыскания в области эстетики иконописи. Малевич утверждал, что именно через икону он понял народное

искусство. В своих же теоретических построениях он избегал каких-либо аналогий, т. к. подчеркивал уникальность и независимость супрематизма как эстетической теории и живописной системы [см.: Горячева, с. 79]. «Супремус — центр и источник мироздания: он независим от религии и каких-либо других идеологий» [цит. по: Там же, с. 71], но он необъясним без воздействия заново обретенной Божественной сущности условной плоскости русской иконы.

«Супрема» не выражает ничего и в то же время готова принять в себя все, она несет в себе образ Божий и не является составной частью осмысленной реальной среды, т. к. сама формирует среду, способную к непредсказуемым действиям.

Всеобъемлющее пространство этих супрем Малевича — апофатический символ, Ничто. Супрема не икона, но она вступает с ней в творческое соревнование. Подобно иконе, она отправляет послание, принимает информацию: перед нами уникальный в истории культуры пример столь дерзновенного соревнования искусства *sacrum* и искусства *profanum*. Живописное искусство иконы, как и пространство «супремуса», мифологично по своей концепции, т. к. зиждется на вере в постоянное живое взаимодействие данных артефактов с космосом [см.: Бессонова, с. 70].

«Черный квадрат» К. Малевича как две трагически разъятые стороны жизни — темная и светлая. «Чтобы разглядеть темное, человек в представлении своем создал себе белое или светлое поле и таким образом разделил в себе два поля, одно белое, другое темное. Белое создал для того, чтобы постигнуть форму темного. При своем же опыте два поля стали равносильны в своем ничто. Равносильно познать тайну белого или тайну черного, одинаково стало видно поле белое на черном, как и черное на белом» [Малевич, с. 201].

«Черный квадрат» Малевича стал предельно обобщенным символом бытия. «Квадратное» бытие — инобытие. В вечном поединке светлого и темного нет равновесия, черного больше, темное пространство надвигается на зрителя, разрастается, как будто стремится поглотить светлое пространство. Внешне мертвое внутренне оживает. Хотя соотношение может и меняться. Визуально в композиции «Черный квадрат» (1910) черное и белое уравновешено, в композиции «Белый квадрат» на черном фоне — торжество светлого.

Словом, противостояние бесконечно и непредсказуемо. Форма и цвет становятся изобразительными символами, позволяющими в обобщенном плане выстроить картину мира. Религиозное мироотношение во многом определило характер отражения действительности, но сама картина имеет больше онтологический смысл, чем религиозный. Эстетическое переживание артефакта заставляет зрителя углубиться в сущностную проблему бытия.

Концепция Малевича связана с поисками таких выразительных средств, в которых может быть явлена творческая энергия, способная вызвать непрерывный процесс «возбуждения» мысли. «Человек в своих проявлениях стремится в мысли своей достигнуть совершенства, т. е. передать действительность своего возбуждения. Но в тот момент, когда проявляет форму, он забывает про то, что форма — условность, в действительности формы не существует; как же тогда возможно ему проявить возбуждение, когда возбуждение не есть форма — не имеет границ; второе — допустим, что условность будет условно реальностью или натуралистичностью, но и в тот момент само возбуждение условно выйдет вовнутрь формы, но как только форма проявлена, делается мертвою, ибо завершила в себе определенное совершенство, вернее шаг совершенства — мысль же ушла в возбуждение другой формы, более совершенной по выявлению возбуждения, и, таким образом, жизнь мы видим в формах как степень возбуждения» [Малевич, с. 148].

П. Филонов — один из самых оригинальных представителей русского авангарда. Именно он вводит в эстетику авангарда термин «д в о й н о й р е а л и з м». Филонов создает модель мира, в которой на всех уровнях мироздания с переменным успехом протекает борьба между духом и материей. Поражение духа приводит к неорганическому состоянию, распаду и хаосу, победа — к «мировому расцвету»: вход в мировой расцвет осуществляется путем самосознания, что приводит к становлению «высшего психологического типа» [см.: Филонов].

Принцип сделанности был одним из главных положений аналитического метода художника. В «сделанных» картинах он фокусирует глаз на плохо видимом и мало различимом. Художник «анализирует и интуирует», представляя мир как сложный комплекс ви-

димых и невидимых явлений. Многие композиции П. Филонов выстраивает как зеркальные отражения: два мира — две реальности, повторяя черты друг друга, они диаметрально противоположны. «Мужчина и женщина» — две картины, написанные в 1912—1913 гг. Первое полотно расцвечено, фигуры мужчины и женщины теряются в бесконечном буйстве красок, но при этом не теряется их различие. Эффект непохожести усиливается с помощью цвета: красный, агрессивный, в сочетании с черным высвечивают мужественное мускулистое мужское тело; красный, но уже более мягкий в сочетании с голубым и желтым подчеркивают мягкость и гибкость женской фигуры. Они как будто в каком-то безумном танце жизни, начало всего, фигурки остальных вытеснены и помещены по краям полотна, они теряются и не так важны, когда есть на свете двое — мужчина и женщина. Нагота их тел даже не столь очевидна, она скрыта, затушевана, целомудренна. Но вот перед нами раскрывается другой мир. Здесь все иначе: нагота становится очевидной и вызывает чувство неловкости, хотя силуэты даны в точности, как на первой картине, но мужчина и женщина производят впечатление каких-то бесполой существ, блеклых на фоне городского пейзажа.

Филонов считал город машиной, перемалывающей человека, стирающей его индивидуальные черты. Внизу картины расположены люди с повозками, следующие друг за другом монотонно и равнодушно, не обращающие внимания на мужчину и женщину, которые расположены над ними. Но рядом возникает бесконечное множество обитателей города, подглядывающих и как бы разделяющих силуэты двух нагих и незащищенных людей. Конкретное обыденное деформирует «другую реальность», надмирную, в которой явлена онтологическая свобода, свойственная человеку.

Филонов использует и другой тип знаковости. В картине «Садовник» (1912—1913) мир природы перед зрителем предстает как однообразный. Персонаж филоновской картины, подобно гоголевскому Акакию Акакиевичу, не постигает сущности того мира, с которым общается и которому принадлежит. Мир цветов для него однообразен, силуэт садовника словно вписан в цветочную клумбу; люди, окружающие садовника, тоже уподоблены растениям. Вся

картина выдержана в одном цвете, лишь в верхней части она как будто разорвана, высвечивается другой мир, находящийся за пределами изображаемого. Голубой, небесный, чистый цвет становится символом мира, который недоступен садовнику и окружающим его в этой реальности, где голубой цвет рассеян.

Изобразительный знак, смысл которого восстанавливается благодаря устанавливаемому интервалу различия, также часто используется Филоновым. В картине «Мать» (1916) явно видна опора на иконописную традицию. Композиция напоминает икону Богоматери с младенцем на руках. Лик святого в углу картины возникает вопреки традиции, но это знак «другого мира», помогающий высветить несовершенство земной реальности. Лицо матери лишено привычной одухотворенности и бездонной, высокой и чистой печали. Пожалуй, лишь миндалевидная форма глаз служит напоминанием о святом лике. Лицо, голова деформированы, на них проступают черты городского пейзажа, на фоне которого расположена фигура матери и младенца. Лицо как будто распадается на наших глазах, отмирает живое и принимает очертания неживого. Выражение лица напряженное и тревожное. Еще светлые руки матери, но не «руцц тонкостью источены», а большие с явным нарушением пропорции, как в колыбели, сохраняют неоформившееся существо, а пространство города уже готово поглотить его, его маленькое тельце уже сливается с очертаниями города. Голова младенца непомерно большая и с не детским лицом. В иконописной традиции при изображении младенца также допускалось нарушение пропорции, и лик младенца Сына не соответствовал привычным представлениям. Но если в иконе в облике Спасителя Сына деформация символизировала таинственное слияние детской мягкости и глубокой, неизреченной мудрости, то в картине Филонова это символ готовой формы, уже принявшей черты «этого» мира. Вместо типа изображения, которое обозначалось в иконописной традиции как «Умиление», где мать и дитя изображались в позах взаимного ласкания, в картине «Мать» мы видим отстраненность и полное равнодушие друг к другу матери и младенца.

Настоящий момент бытия в данной системе мыслится как некая переходная форма, эпоха неопределенности, бесформенности.

Значительная роль отводится будущему, оптимизм связан с идеей общественного преобразования, с утопическим представлением о судьбе человечества и возможности эстетически эту судьбу исправить, даже сформулировать.

А. Блок в статье «О романтизме» писал, что романтизм — определенный «способ жить» [Блок, с. 367]. Отталкиваясь от данного тезиса, можно предположить, что и теургические задачи русского авангарда, принципы «жизнестроения» с помощью духовной практики искусства, свойственные и творчеству писателей начала XIX в., в частности Н. В. Гоголю, также восходят к традиции русского романтизма.

Поиски духовных источников русского авангарда приводят, пожалуй, к несколько неожиданным результатам. Становится очевидным парадокс авангарда, столь настойчиво отвергающего связь с литературной традицией. Попытка использовать живопись как средство передачи сложных сообщений означает по сути своей возврат к «текстовой» живописи. Выстраивая параллели с классическими литературными явлениями, мы получаем возможность «прочесть» через литературный текст изобразительные тексты русского авангарда, разрушая миф о непонятности языка нового искусства.

Бессонова М. Мифы русского авангарда в полемике поколений : (от Малевича до Кабакова) // *Вопр. искусствознания*. 1993. № 1.

Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 6. М. ; Л., 1962.

Бычков В. В. Философия искусства П. Флоренского // *Флоренский П. Избр. тр. по искусству* / авт. примеч. А. Г. Дунаев и др. М., 1996.

Горячева Т. Малевич и метафизическая живопись // *Вопр. искусствознания*. 1993. № 1.

Лукшин И. П. «Говорить о мистории на языке мистории» : (эстет. концепция и творчество В. В. Кандинского). М., 1991.

Малевич К. С. Черный квадрат // *Малевич К. С. Черный квадрат : ст. об искусстве, манифесты, стихи и избр. письма* / под. ред. А. Шатских. СПб., 2000.

Пышновская З. Из истории «Синего всадника» // *Синий всадник : [альманах 1912 г.]* / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка ; пер., коммент. и ст. З. С. Пышновской. М., 1996.

Филонов П. Н. Живопись 20—30-х гг. // *Павел Филонов : [альбом]*. М., 2001.